

「民芸」の成立と朝鮮の美の変化 : 柳宗悦の「不二論」を通して

著者	梁 智英
雑誌名	文学研究論集
号	24
ページ	149(56)-164(41)
発行年	2006-07-31
その他のタイトル	The Formation of “MINGEI” and the Change Formation in the Beauty of Korea
URL	http://hdl.handle.net/2241/88500

「民芸」の成立と朝鮮の美の変化

——柳宗悦の「不二論」を通して——

梁 智 英

はじめに

フェノロサが仏像に美を見出したことは、日本人の手になる作品に西欧の美術品に匹敵する芸術的価値を与えたこととなるが、そこには、西欧の宗教的意味での「崇高美」「優美」といった言説が中心をなしていた。そして、このような芸術品に対する認識がそれに照応する美的な対象を求めた結果により、仏像が美の対象として発見された。ただこのような美的な言説とは、同時に芸術的な価値を持ちうる対象そのものの枠を狭めてしまうこととなるのだが、それにもかかわらず、やがて仏像をめぐる美的な言説は、「日本の美」ひいては「東洋の美」を語る際には、必然的に用いられることとなる。とくに、大正時代の教養主義の下で、古代文化に何か日本的、東洋的なものを見ようとする風潮のなかでは、仏像の美ということがより顕著に現れる。たとえば、柳宗悦（一八八九—一九六二）と同時代を生きていた和辻哲郎（一八八九—一九六〇）、浜田耕作（一八八一—一九三八）、木下杢太郎（一八八五—一九四五）らは、朝鮮の慶州と奈良の仏像の比較を通して古代の文化のなかの日本、または東洋の独自性を見出している。

一九二〇年代は、「世界」という視野で日本の文化が捉え直され位置づけられるようになった時代である。そして、普遍的でありながら特殊・固有の日本的なものを具体的に提示するために、美術品の持つ日本の固有性というものが語られるようになった。とくにその言説を引き出していくにあたっては、朝鮮と日本の芸術品、そのなかでも慶州と奈良における仏像を比較する方法が頻繁に取られていた。和辻哲郎をはじめ、木下杢太郎、浜田耕作、そして柳宗悦らは、朝鮮への

旅の経験を通して、または文献を通して得た情報をもとにして、朝鮮、日本の美術品の関係性を語っている。

しかし、そのような全体的な傾向のなかにあっても、とくに柳宗悦の場合には仏像から陶磁器へと美の対象を移動させるといった独自性を見せるようになる。この柳における一九二〇年代の朝鮮美の認識に関しては、一九二〇年代の前半には朝鮮の陶磁器を通して「悲哀の美」を見出し、二十年代後半になっていくにつれて、それを克服し始め、「健康の美」「用の美」を説くようになったと捉えられている。しかし、「悲哀の美」から「健康の美」「用の美」へといった移動は、金成璟、泉千春、趙善美などの先行研究が述べているような単なる美の概念の移動または、変化だとは言いつれない。というのは、その移動のプロセスのなかで、「民芸」と「朝鮮陶磁器」をめぐる美の言説にも大きな変化が現れているからである。柳にとってはこのような言説は、同時代の朝鮮をめぐる文化言説を受容しながら変わっていくものだった。

まず、柳の場合は美の言説を導き出す対象が独特だった。彼は、仏像よりは朝鮮の陶磁器に重点をおいていたため、和辻や木下、浜田による朝鮮の仏像美術品に関する同時代の言説とは差異があった。したがって柳を同時代の言説と同じ枠で語ることには限界があると考えられる。このような柳の美的対象の独自性はやがて一九二六年に「用の美」を基軸とした「民芸」概念を提唱することに繋がっていく。それは、朝鮮の美をめぐる柳の認識のあり方にも多大な影響を与えたはずである。また、朝鮮の美術品を語る際に用いられる「不二」が、朝鮮の陶磁器や「民芸」の言説とどのようにかわり、同時代の普遍的な言説と異なる美の言説をいかにして導き出すことを可能にしたのかについても、検討する必要がある。

一、「民芸」成立以前の朝鮮の美をめぐる柳の言説

一九二〇年前後は、古代朝鮮の美術への関心が高まった時期だ。そのきっかけとなったのは、建築史家で、美術史・考古学にも精通していた関野貞が編集をつとめた『韓国建築調査報告』である。これは、政府の命令で明治三十六年（一九〇三）六月から八月まで朝鮮に滞在しながら朝鮮の建築を調査し、その翌年に調査したものを纏めたものである。『韓国建築調査報告』は、朝鮮の建築様式を技術面から述べたものだが、多くの写真入りのこの報告書は、朝鮮の慶州に関することを本格的かつ具体的に紹介している最初のものである。とくにこの報告書で注目したいことは、関野貞が朝鮮の建築の美的価値をおもに「優美」にしていることだ。

『韓国建築調査報告』は、浜田耕作がいうように慶州という存在を、日本の奈良に匹敵しうるものとして知らしめる役割を果たした。考古学者である浜田耕作（青陵と号す）は『奈良と慶州』（一九二四年）において、奈良のほかに慶州のあることを知らなかった当時、新羅の古美術についての知識を広げることができたのは、関野のおかげであったと回想している。そして、後に慶州への旅行を通して実際に朝鮮の美術品に触れた浜田は新羅の古い瓦の模様のなかに「優美」を見出し、これは日本にも支那にも見ることでできない産物であると讃えている。

このように、この時代（一九二〇年代）の朝鮮に関する美の言説は、おもに「優美」を中心として語られたものが多く、それは、慶州を中心とした仏像がおもな対象となっていた。宗教上神聖視されている仏像の「美」を語ろうとするとき、その美の言説は「優美」や「崇高美」といったものに限定される。このような言説は、芸術品を見る視線を固定してしまいがちである。さらにこのような言説によつて語られる仏像は、宗教上の類似性を通して古代の朝鮮と日本を姉妹として結び付けることを可能にし、やがてそれは定型化されていった。

同時代の朝鮮に関する一言説として、朝鮮への旅を終えたあとと見聞したものを書いた浜田耕作の「奈良と慶州」（一九二四年）と木下奎太郎「朝鮮風物記」（一九二〇年）を見ると、

即ち朝鮮芸術も時代を過つて新羅統一時代乃至三国時代に至れば、既に全く前述の朝鮮的と云ふ刻印を失ふのであります。そして日、鮮、支を通じて当時の文明盛期には、国民性といふ差別相を超越する芸術相を見るのであります。

引用文から見られるように、木下奎太郎は、統一新羅の文明盛期には日本、中国、朝鮮との民族の差異を超えた芸術上の共通性が見られるとする。そして、古朝鮮と古日本、中国、すなわち、東北アジアの全体に文化的な共有性と類似性が見出されるという。

一方、浜田耕作は、

それゆえ奈良の旧都に憧れるものは、同じ理由でかならずや慶州に深い愛着を感じる。奈良の文化に同情を有するものは、新羅の古京に限りなき感興を起さずにはいられない。それは唐の文化から生まれた二つの姉妹の文化であ

る。瓜二つの酷似はもとよりそのところであつて、われわれはこの姉妹の顔かたちを見くらべて、はじめていかに他人から異なっているかを知り、なおその胎を同じうした母親の姿を彷彿することができるのである。(傍線引用者)

引用文からも見られるように浜田は、奈良と慶州から生まれた文化を瓜二つのものと見做し、朝鮮と日本の文化を中国という母親が生んだ姉妹であると述べているのである。これらの言説は朝鮮と日本の美術品を語る同時代の一般的なものであつた。このように一九二〇年代における朝鮮をめぐる美の言説からは、文化的な時代言説を受容しながら朝鮮と日本のそれぞれの古代文化を姉妹として見做しているものが多く見られる。

それに対して、柳宗悦は、「不二論を通して、同時代のそうした同祖論的な言説とは異なる美学思想を展開したい。える。それなら、柳が同時代の言説と類似性を持ちながらも、どのように距離を置いたかを、柳の慶州認識、そして朝鮮の美に関する認識を通して見てみよう。

一九一六年、初めての朝鮮への旅を終え、その三年後の一九一九年に書いた「石佛寺の彫刻に就いて」によると、柳は大正元年（一九一二年）に発行された『慶州誌』、関野貞の編纂になる『朝鮮古蹟図譜』、そして一九一六年の朝鮮への初めての旅行の体験、またその後一九一八年に出されたスタール博士の『朝鮮佛教』など、文献と実体験を通してその朝鮮観を形成している。

柳は一九一六年、慶州への旅で見物した石佛寺についてのことを、一九一九年に「石佛寺の彫刻に就いて」のタイトルで書いている。柳はそこで、石窟庵の内部構造の絵を添えるなど、仏像の位置を詳しく記している。朝鮮の美術品を本格的に語った最初のものであるともいえるこの論文には、柳が朝鮮の仏像から感じとつたものが語られている。

彼等の持つものは大きな頭蓋、射るが如き眼、高く曲れる鼻、長き顎、又は垂れる耳である。如何に驚く可きグロテスクであるよ、だが茲にこそ醜と美との結合がある。計り得ない神秘の深さのそのままな示現である。或者は内に激して祈るのである。或ものは不言の教を説くのである。或者は静慮に耽るのである。抗し難い動律と、動かし得ない寂靜とが茲には二にして不二である。静けさの深さである、強さである。然も是等の宗教の力は悉く朝鮮固有の美を通して、残りなく示されてある。再びそれ等の姿を美に流れしめるのは、彼等のみ所有する長く引く線の内なる神秘

である。(傍線引用者)

「東洋文明の黄金時代」、すなわち「支那」の隋唐、日本の推古天皇の天平文化、朝鮮の新羅による統一時代に創られた慶州石佛寺の仏像は、永遠の傑作であり、東洋の宗教並びに芸術の帰結であるというのだが、柳はこれら仏像のなかに、日本・中国との類似性を見つつも、朝鮮固有の「線的美」と、「醜と美の結合」を見出していることがわかる。つまり柳は、線的美や醜と美の結合といった言説をもつて同時代の一般的ともいえる日鮮同祖論的な見解と一定の距離をおいていたが、彼のいう朝鮮の美がもつ固有性の根拠とは、必ずしも明確なものではなかった。なぜなら、朝鮮の美術品に関する柳の言説は、閔野貞や木下李太郎のように「優美」のみを重視する一元的なものではなく、複数の美的概念の混在が見られるところに特徴があったからである。

柳は一九二三年に書いた「朝鮮の美術」⁽⁸⁾においては、朝鮮のすべての美は悲哀であるとの見方を見せているが、一方で、李朝陶磁器をめぐる考察では、そのみにとどまらず複数の美の言説をもちだしていたのである。

李朝に於て受けた陶磁器の第一変化は形であつたと私は思ふ。あの高麗期に見られた繊細な優美は、感情に鋭い形や線はここに著しい変化を受けた。外形は単純化せられ形量は拡大せられ、感情よりは寧ろ意志の美がその中心をなした。(傍線引用者)

このように、陶磁器を通して語られる二十年代の「朝鮮の美」においては、「悲哀の美」のみならず、「意志の美」「優雅な美」など多様な美の言説が混在していた。柳は、「朝鮮の美術」においては朝鮮の芸術を代表するのは「悲哀」であると述べていたが、「李朝陶磁器の特質」(一九二二年)においては、朝鮮の芸術のなかに「意志の美」をも見いだしている。またこの「意志の美」は、朝鮮の芸術だけではなく、中国においても見いだされているのである。

また、柳は、べつのところでも、「意志の美」を、高麗時代の芸術から李朝の時代の芸術にまで、時代を超えて見いだしている。彼は美の諸形態を異なる様々な時代や国にわたって自由に見いだしていることがわかる。柳にとって美的概念とは異なる対象に対して移動が可能なものだった。

柳はこのように朝鮮の美の独自性を一応認めつつも、それを固定化、絶対化することを拒否していたといえる。そして、こうした柳の態度を支えていたのは「不二」思想だったと考えられる。

時代に如何に「一」といふ思想が厚く且つ豊かに人々によって意識されたであらう。「中観」とか「円融」とか「相即」とか「不二」とかの思想は、この時深く且つ鋭く理解せられ体験せられた。(中略)之は教理に於てのみではない、心の直接的表現である芸術に於ても同じ理想が具象化された。(中略) 実に唐宋に於ける窯藝の美は不二の美にあるのである。柔らかさと強さとは結合せられた。(中略) 傾く一極は何処にもあらぬ。統一せられた時代に於ける不二の美の体験の著しい表現ではないか。この美を味はうと思ふならば、特に宋窯を、又は彼女の妹であつた高麗焼を訪ねねばならぬ。¹⁰⁾(傍線引用者)

柳の言う「不二」とは、二つの異なる存在が融合することでの意味をなすものであるが、そこには差異を認めつつも互いを認め合う論理が含まれている。そもそも柳の「不二」思想とは、ウィリアム・ブレイクの二元論に発するもので、それは、天国と地獄の双方を肯定し、二元を否定した発想であつた。柳はブレイクの研究を深めて行くうちに、禅や仏教思想の下で「不二」思想を導き出し、この思想は柳の思想の根幹をなし、美についての融通無碍な解釈の仕方の背景にもなつたと考えられる。

以上を総括していえば、柳の二十年代前半の朝鮮の美をめぐる言説からは、複数の美的概念が混在しているとともに、中国と日本、朝鮮の絶対的な差異や対立を拒否する態度が見られる。これは美的な範疇を絶対的に分節させることを拒否する態度であり、美と醜二つに区分するような、従来の西欧の二元的な美学に対抗する新しい美の提示とも言えるだろう。

二、美の相対化と「民芸」の成立

一九二〇年代の柳は朝鮮の陶磁器より朝鮮固有の美、複数の美、「不二」思想による美・醜の結合までも見いだしていた。ここにおける「不二」思想とは、多様な美、ひいては対立するものまでを調和させる機能を果たしている。これに

よって、朝鮮の美をめぐる同時代の言説とは一線を画すと同時に、朝鮮の美を絶対化するのではなく相対化させることを可能にした。

柳は「不二」を介して得た新しい美の基準に基いて、朝鮮の美術品、とくに陶磁器を蒐集し、一九二四年には「朝鮮民族美術館」を開館する。そして、その翌年に民衆的な工芸の略語である「民芸」という造語をつくり、日本において本格的な民芸運動を繰り広げるのである。

「民芸」という言葉は、一九二五年に柳宗悦らによってつくられた造語である。そもそも「民芸」とは、それまで柳らによって「下手物」と呼ばれていた品々に新たに付けられた呼称だった。柳は京の古物市や道具屋を渉猟して美しくて価格の安い品を収集しているうちに、市場の主な売り手である婆さん達から「下手」とか「下手物」とかの俗語を知りようになり、「下手」の美を正しく世に知らせると同時に一般化させるために「民芸」という新しい語を作った。ここで柳のいう「下手」の美とは、民具とか雑器などの日常生活品に見られるものである。

「民芸」が成立する以前に、朝鮮の陶磁器から既存の美とは異なる新しい美を見いだした柳は、始めは陶磁器を通して多様な朝鮮の美の言説を提出した。しかもそれは、中国の美の言説にもなりうる流動的な美の言説であった。そしてやがて活動の中心軸を朝鮮から日本へ移す初期段階で日本独自のものとしての「雑器」を語り始めるようになったのである。

偉大である支那の前に、優雅である朝鮮の前に、私達は私達の芸術を無遠慮に出すことが出来ぬ。併し、雑器の領域に來る時、その稀な例外の一つの場合に來るのである。そこには独自の日本がある。充分な確実さと、充分な自由と、充分な独創とがここに發見される。それは模倣ではない追従ではない。世界の作に伍して茲に日本があると云ひ切ることが出来る。故国の自然と風土と感情と理解との、まがひもない発露である。眞に一格の創造である。人は雑器と呼びなすものに、独自の日本を語ることがを、遠慮がちに感ずるであらうか。(中略) 私は日本民族の榮譽のためにも、積もる塵の下から雑器を取り上げねばならぬ。(傍線引用者)

ここに見られるように、柳による「雑器」とは「偉大な中国」と「優雅な朝鮮」と対比される範疇にあるもので、彼によると、それは日本独自のものである。朝鮮の陶磁器を通して多様な美の言説を抽出した柳は、やがて朝鮮と中国と異な

る日本というものを考える過程で日本民族固有のものとして雑器に注目するのである。そしてこの雑器の美を語っていく上で「偉大」「優雅」などとまた違う美の言説が生まれるわけであるが、それは、「用の美」^⑤というものであった。

雑器はもとより一般の民衆が用ゐる雑具の謂である。誰もが使ふ器具であるから或いは之を民具と呼んでもよい。ごく普通なもの、誰も手に触れる日々の用具である。(中略) 工芸は雑器において仮面を脱ぐのである。それは用の世界である。(中略) 雑器は民芸である。^⑥

工芸への軽視は單なる習慣に過ぎない。さうして美術への偏重は貧しい情性に過ぎない。今まで人々は物の美しさを「美術的」といふ言葉で現してゐる。美の標準が美術性より工芸性へと推移するのが当然である。それ故若し美と社会性とに密接な交渉が生じるなら、美と工芸性とは同一の意義を有つに至るであらう。物の美しさを工芸的な故に美しいと、さう判じる時が来るであらう。この意味で美術と工芸との位置は転換するに違ひない。^⑦

引用前段の「雑器の美」(一九二六年)と後段の「工芸と美術」(一九三三年)に見られるように、雑器は「用」の介在によつて「民芸」という民衆的な工芸へと変貌することになる。また、柳は「用」の概念を重視する「民芸」という領域において、雑器と工芸への新しい解釈を付け加える。それは、柳のいう美の規範を美術性より工芸性へと移動させることで、工芸は美術の領域から距離がおかれ、「民芸」により近い概念になる。工芸は雑器によつてこそその本来の意味が強調されることが可能になり、ここにおいて雑器は、もはや日常的な用具ではなく、「美術的」なものより価値のある「民衆的な工芸」としての役割を果たせることになるのだ。

民衆工芸、吾々はそれを「民芸」と約言してゐる。民衆の日常生活の用途のために、民衆によつて作られる工芸品を云ふのである。私達はこの分野に來て始めて「用」がその完き姿を現してくるのを目撃する。それはもはや「見るために」「飾られるために」置かされてはゐない。又は「個性のために」「利得のために」傷つけられてはゐない。それは用を果すために製作される。簡素な姿、健康なる体、誠実なる質、凡てが用へのよき準備である。それは人々の

生活を助けるよき働きとなるやうにとて作られるのである。用に発する工芸は民芸に於いて、用の目的を完くする。⁽¹⁶⁾
 (傍線引用者)

引用「民芸の意味」(一九三一年)からもわかるように、工芸が「民芸」として成り立つためには、新しい美の領域が必要とされ、複数の美のなかで、用の美だけが突出して重視される。この用とは生活と直接に関わってくるものであって、簡素、健康、誠実といった「民芸」をより「民芸」らしくする新しい言説を必要とするようになる。このような「民芸」に関わる言説のなかでは、簡素は贅沢よりも上位におかれ、健康は病弱よりも上位におかれる。「民芸美」を確立するために価値の差別化が現れるようになったと言つてよいだろう。

ところで、このような「用の美」とは、雑器それ以前の朝鮮の陶磁器についての柳の言説からも見られるものであった。

私達は今まで人々から注意されずに過ぎたと思ふ李朝期の作品を主として聚集した。多くはその民族によつて親しまれてゐる器具や家具である。それ等はもの珍しいものではなからうが、それだけにその民族の心がぢかに現れてゐる。⁽¹⁷⁾

柳は一九二一年に朝鮮民族美術展覧会を行う際に、彼の新しい美の基準によつて蒐集したものを展示したが、それは、彼のいう民族によつて親しまれているもの、つまり「民芸」であった。「朝鮮民族美術展覧会に就て」(一九二二年)のなかにも見られるように、「民芸」以前の一九二〇年代に朝鮮の美をめぐる言説のなかにおいても、すでに「用」への興味はあった。しかし、そこには、「用」のみならず多様な美の概念が等価なものとして混在しており、朝鮮の美というのは、複数の言説を持ちえたものであった。そもそも一九二〇年代における柳の朝鮮の美に関する認識とは、美的な対象の移動によつて多様な美の言説が混在可能なものだった。それは、同時代に想像によつて語られた「優美」に加えて陶磁器を通して新たな美を見ることを可能にした。

しかし、対等に並列していた多様な美の概念のなかから柳は「民芸」という美の対象を発見し、そこから美を見直していくことで「用の美」が強調されていった。そして、このような「用の概念」がもつとも中心的な美の概念となることによつて、いわゆる「民芸」と呼ばれるかつての雑器において、「用」に基づく新しい美の概念が与えられるようになる。

そのためもはや二十年代に朝鮮陶磁器から見ていた美の多様性はなくなる反面、同時代の言説といっそう一線を画す柳独自の美の言説が形成されることになる。このようなプロセスのなかで「民芸」は成立する。

三、「民芸」における朝鮮の美の変貌

朝鮮の陶磁器を通して複数の美の言説または、多様な美の混在を見ていた柳は、なかでも「用」の概念を用いて「民芸」を広げていく。そして、「用」の概念は「民芸」を成立させる確固たるものとして位置づけられるようになる。この過程のなかで「民芸」には、新しい言説が付着されていき「用の美」が上位にたつような価値の区分による美的概念のヒエラルキーがもたらされることとなる。

ここでは、「民芸」における「用」の介在によって朝鮮の陶磁器と工芸をめぐる言説がどのように変化していくのかについて考察していくことにする。

まず、柳は二十年代には朝鮮の陶磁器の多様な美の言説より雑器の美の「用の美」を見出し、そして「民芸」を成立させたが、三十年代に入ってから再び「用の美」をもって朝鮮の陶磁器を語り始めた。

朝鮮では官窯はあるが、個人陶はない。それ故何れも無銘である。理由を二つに数へたい。李朝では器物の殆ど一切が実用の品である。只見るために作ったものではなく、茶器から食器、室内具等に至るまで何れも用途を旨としている。之が理由の一つ。陶芸は職人である。窯業は下賤な業である。かかる者は美術家と思ふ心はない。又美術家たるものが、かかる下賤な職に身を下すべきものではない。さう考えられたのである。之が個人陶工の無い理由の二つである。⁽¹⁾（傍線引用者）

一九二〇年代には、おもに統一新羅の美術を中心として、多様な美の言説を用いることによって同時代の言説と距離をおいていた柳は、一九二五年には「民芸」という造語をつくり、その下で「民芸運動」を広げていく。そして、日本の独自なものとして取り上げられた「雑器」の軸をなす「用」の概念は、一九三〇年代になると李朝時代の陶磁器を中心とし

て語られるようになる。

柳は李朝の陶磁器をおもに実用のためにつくられたものであるとして、官と民、そして陶芸の職人と美術家との区別をおいている。柳によると、李朝の陶磁器は「用」を目的としてつくられたものであり、そこでは従来朝鮮の美術に見出されてきた「優美」などは意味を持たないものであった。そして、「民芸」をめぐって語られる新しい言説が、李朝の陶磁器へリンクされ朝鮮の美に新たな解釈がなされるようになる。

李朝では「上手物」と下手物とのはっきりした差異が消えてゐる。なぜこんな歴史上の異例が起こつてゐるか。恐らくその一つの理由は、前にも述べたが、焼物を高い美術の位置に置かなかつたからであらう。別の言葉で言へば、どこまでも実用品として取り扱つたからであらう。

一般に用は低い性質と思はれてゐるが、さうであつたために、強ひて疑つたりひねつたり、風雅をねらつたりする機縁がなかつたのである。そのために却つて作爲の弊から救はれてゐる。雑器は自然であり素直であり質素である。それにどこまでも用を旨としたから、それに堪へる健康さが要求される。そこには病弱な所がなく神経質な所がない。用に即した事がその焼物を危険から救つた。個人陶の多い日本ではこの必然さはない。日本でも本格な美しいものは、却つて雑器の中に見出せるではないか。²⁰⁾（傍線引用者）

引用の「朝鮮陶磁器号序」（一九三三年）に見られるように、朝鮮の美は「用の美」であるとい括され、それは悲哀、優雅といった多様な美の混在する状態を解消してしまふ。また、「民芸」において語られた質素、健康といった言説が李朝の陶磁器においても言及され、これによつて朝鮮の美術に新しい解釈方法が提示されるようになる。つまり、用とは「民芸」からもたらされたもので、「民芸」は美の混在状態を解消するものであつた。しかし、柳は、「官」／「個人」／「実用」／「鑑賞」といった差別概念を導入し、前者により価値を見出すことになる。朝鮮の陶芸は、もっぱら実用のためにのみ作られており、実用性を重視する柳の「民芸」の思想からすれば、それは、日本芸術よりもさらに価値の高いものと考えられたのである。

これはまた、「民芸」の枠のなかで語られる「工芸」においても価値の変化をもたらすこととなる。柳は「工芸の美」（一九二七年）において正しい工芸は必ずこの法則を示しているといい、次のように工芸の美の十一箇条の法則を書いている。

二、不思議だが、工芸のもっとも純粹な美は、雑器、下手物のなかに現れている。これは、民衆に許されたもっとも低い私有財産にもっとも豊かな美を贈る自然の深い配慮だ。

八、正しい工芸は天然の上に成り立つ。自然の恩寵に恵まれて、美は輝く。自然を無視する工芸は忽ち醜さに沈む。

自然とはまた地方色のあらわれである。工芸にもそれぞれの故郷がある。工芸の美は風土の美である。地方的單位の正しい発達が、工芸を発達せしめる。

九、工芸の美は無心の美である。無心とは自然に任せること、作為に執着せぬことである。自然に帰化するとき、自然は工人に自由を与える。この作は愛を与える。民衆は自然と結合して驚くべき創造の力を与えられるのである。無心とは没我のことである。工芸に個性があらわれてあつたら、それは公衆の用途を妨げる。美術化し、意識に陥り、裝飾に傾き、実用から遠ざかる。だが、没我は個性の否定ではなく、開放である。没我に活きる限り、工芸は個性美という狭い美に止まっていることができない。必然的に大道に乗せられるのである。それが伝統美である。

十一、工芸美の主要な要素は単純さである。形にしても、模様にしても、色にしても、あるいは工程でも材料でも技術でも、また心構えにおいてもそうである。単純なものほど誤りがなく、素朴なものほど正しい。「しづさ」はしばしば「無地もの」にもっともよくあらわれる。無益な複雑さは工芸を貧しく乏しく醜くした。民衆の手に工芸が保持せられる限り、単純さは工芸の美の法則である。⁽²⁾（傍線引用者）

この工芸の美の法則をみると、工芸を工芸たらしめるためには、「民芸」としての機能、雑器としての機能、素朴さ、単純さといったものが必要とされる。また、工芸は「用」の概念の介在によって、社会との深い関わりをもつこととなり、既存の美術領域に差別化される。つまり、「民芸」という概念を持ち込むことで「工芸」については、「正しい工芸」と

いったような言説が生じ、価値の差別を示すようになるのだ。この価値の差別は、「工芸」を社会との関係において語ることで生じるものであった。このようにして柳は工芸の美より個性を超えた普遍的な美を見出し、美術との差別をおいた。つまり、社会という範疇で「用」を基軸として、美術を私的なもの、工芸を公的なもの、と分けているのである。そこには常に伝統という型、規範といったものが必要とされる。そして、「民芸」概念が確立されることによって、それまで、「不二」思想の背景のもとで様々な美的概念が並列・混在する状態であったのが、「用の美」の価値観による美的概念のヒエラルキーが形成される。そこではすでに差異を認めつつも異なる存在が融合する「不二」思想は薄れているのである。

このように柳の「民芸」は、「用」の概念によって朝鮮の陶磁器における美の言説を変化させるだけではなく、「工芸」においても価値基準の型を決めて日常の器物における価値差別をもたらしたといえるだろう。

おわりに

「民芸」は一九二五年柳らによってつくられた造語である。「用」の概念が軸となる「民芸」は朝鮮の美術品から見ていく多様な美の言説を相対化するなかで導き出されたものである。とくにここには柳の「不二」思想が関わってくる。「民芸」以前の柳は、類似性のみを強調している同時代の言説のなかにありながらも、中国、日本、朝鮮のそれぞれの一応の独自性は認めていた。

しかし、絶対的な差異までも認めているとはいえない。柳は「優美」だけに限定せず、様々な美のジャンルを見出しているが、これは柳の「不二」思想による時代的な独自性ともいえる。このように柳は「不二」思想による多様な美の解釈を通して、仏像に見たような「崇高美」といった対象における美の絶対化ではなく、陶磁器を通して見たような美の混在と移動を可能にする。

そして、それによって日本や中国との類似性のみを見ている朝鮮の美をめぐる同時代の同祖論的な言説と距離をおく。それは、仏像より陶磁器への対象の移動によって可能だったともいえる。このような対象の移動によって生まれた柳独自の美の言説は次第に「民芸」へつながっていく。

「民芸」は「偉大な中国」、「優雅な朝鮮」との差異を強調しながら日本独自のものとして取り上げられた「雑器」に根幹をおいている。「雑器」とは日常生活道具としてその道具が持っている実用性がそのものの価値を決める。「民芸」は「雑器」から「下手物」といった呼び方を経てつくられ定着された言葉である。したがって、「民芸」においては「用」の概念を中心とした言説が形成されるようになり、それは朝鮮の美術品をめぐる言説においても変化をもたらした。

つまり、一九二〇年代には「優美」「意志の美」「悲哀の美」「線の美」「用の美」など、諸々の美の言説が混在可能で、朝鮮固有の美までも見出されたのが、「民芸」以後になると、朝鮮の美術における言説が「用」を中心としたものに変わる。これによって柳の美の言説における二つの変質が見られるようになるが、まずは、多様な美の差異化よりは価値の差別化が重視されること、次は「用」を中心とする美の言説の一元化である。

このように柳の美の言説は、「民芸」の成立以前と以後に変化を見せているが、それは柳独自の「不二」思想の解釈によってより明確に見ることができる。

【注】

- (1) 明治十一年（一八七八）に東京大学に招かれたアーネスト・フェノロサは、経済学と哲学を講ずるかたわら、日本美術に深い関心を覚え、外国人教師という有利な身分と高い給与を背景に、来日まもなく市中にあった古美術を集め始めた。やがて日本美術の鑑定法を学び、当時学生であった岡倉天心などを助手にし熱心に文献にも当たったりするなど、次第に日本美術の擁護のために独自の所論を拓くこととなる。そして、日本の伝統美術の価値を高く評価し、日本美術品の保護のための活動を行った。和辻哲郎をはじめ多くの知識人達は、フェノロサによる日本美術の発見を、日本美術史における画期的なできごととして評価している。（井関正昭『日本の近代美術・入門』明治大学出版部、一九九五年参照）

- (2) 金成瑛「柳宗悦を中心とする韓国工芸観についての研究」誠信女子大学学校教育大学院修士論文、二〇〇〇年

- 泉千春「柳宗悦の韓国美術論と宗教哲学」梨花女子大学大学院修士論文、一九九四年

- 趙善美「柳宗悦の韓国美術館」『韓国現代美術の流れ』イルジサ、一九八八年

- (3) 関野貞（編）『韓国建築調査報告』東京帝国大学工科大学学術報告 第六号、一九〇四年

- (4) 木下李太郎「朝鮮風物記」『木下李太郎全集十卷』岩波書店、二八九頁

- (5) 浜田耕作「奈良と慶州」『百済観音』平凡社、一九六九年、六一―六二頁

- (6) 柳宗悦は、「石佛寺の彫刻に就いて」の付記に、「私は殆ど何人の助けもなくこの一文を草したのである。私の知る範囲では、慶州付近の遺跡について最も正確な著述は小さい本ではあるが、木村静雄氏著『慶州誌』である。(大正元年十月発行)。関野博士の編纂になる『朝鮮古跡図譜』第五巻に多く挿絵が入っている。西洋人の書いたものではゴルドン夫人の紹介があるといふが、まだその本を見ない。然し恐らく古い記録によつたものではないであらう。その他例のスタール博士、お礼博士が去年『朝鮮佛教』という小さな本を出して、その中に石佛寺の彫刻の写真二葉とその説明が載つてゐる。しかし誰から聞いたのか誠に正確な事を書いてゐる。(中略) 屢々庵主人編纂『新羅古跡慶州案内』(大正三年九月発行)の中に多少『石佛庵』の記事があるが、甚だ杜撰である。近時奥田悌氏著『慶州案内』が出る筈であるが、その中には『石佛庵』に就いて数項が必ずあると思ふ。(之は後年大正九年一月に発行された。)と述べている。『石佛寺の彫刻に就いて』『柳宗悦全集』 第六巻、筑摩書房、一九八一年、一四三頁)
- (7) 『石佛寺の彫刻に就いて』 一三四頁
- (8) 支那の芸術は意志の芸術であり、日本のそれは情趣の芸術であつた。然しこの間に立つてひとりの悲哀の命数を負はねばならなかつたのは朝鮮の芸術である。(『朝鮮の美術』『柳宗悦全集』 第六巻、九五頁)
- (9) 『李朝陶磁器の特質』『柳宗悦全集』 第六巻、一五八頁
- (10) 『李朝陶磁器の特質』 一五六頁
- (11) 『民』はもとより民衆の民、『芸』は私共の意味では『工芸』の芸を指したのであります。それ故『民衆的工芸』の略称として『民芸』の二字を選んだわけであります。『民衆芸術』の意味でもよいのでありますが、芸術と申しますと、とかく高級な個人的美術などを聯想致しますので、もっとも名もない工人達が作る実用的工芸品である意味を示唆したく、『民衆的工芸』の意味をとつて『民芸』と呼ぶに至つたのであります。それで之を英訳致します場合もFolk Artと云ふ言葉を選び、Folk Craftといふ言葉を用ゐることに致しました。この英語の表現も実は私共の造語であります。〔日本民藝館〕(一九五四年)『柳宗悦全集第一』第十六巻、一八二頁)
- (12) 『雑器の美』『柳宗悦全集』 第八巻、一五二―一六頁
- (13) 『用』を何故私達は卑下してかかるのであらうか。それは丁度地上の生活そのものを卑む考へに等しい。私達はさういふアカデミックな理想主義を捨ててよい。さうして正しく地に生活することによる生活はこの世にないのだといふことを信じてよい。生活を離れた世界に美を求めるより、生活に即する世界に美を探らねばならない。用の世界こそ最も真実な美の領域である。(『民芸の意味』(一九三二年)『柳宗悦全集』 第八巻、一四四頁)
- (14) 『雑器の美』『柳宗悦全集』 第八巻、一六―一八頁
- (15) 『工芸と美術』『柳宗悦全集』 第八巻、五六―九頁
- (16) 『民芸の意味』『柳宗悦全集』 第八巻、四二―九頁
- (17) 『朝鮮民族美術展覧会に就て』『柳宗悦全集』 第六巻、八六頁

- (18) 「朝鮮陶磁器號序」『柳宗悅全集』第六卷、二四九頁
- (19) 「朝鮮陶磁器號序」二五〇～二五六頁
- (20) 「朝鮮陶磁器號序」二四九～二五〇頁
- (21) 「工藝の美」『柳宗悅全集』第八卷、九四～一四六頁